

Paris 1900 capitale mondiale de l'Art nouveau¹ ? Hervé Doucet

Pour paraphraser Anatole France, l'exposition universelle de 1900 a regroupé « les arts et métiers de l'univers² ». Le monde entier s'est réuni à Paris. Examiner les pavillons élevés lors de cette exposition et considérer les critiques parues à l'époque permet de porter un regard objectif sur la production architecturale et artistique de cette manifestation au retentissement planétaires. Parmi les critiques les plus prolixes figure Frantz Jourdain (1847-1935). Artiste, architectes, journaliste, Franz Jourdain (1847-1935) est un artiste protéiforme (auquel une thèse de l'Ecole des Chartes a été consacré par Marianne CLATIN³). Jourdain a mené une campagne active dans la presse pour faire de l'Exposition universelle de 1900 un manifeste de l'Art nouveau mais il s'est heurté à ses contemporains. Il a publié une série d'articles dans le journal *L'Architecture*, consacrés au « décor architectural au sein de l'exposition de Paris en 1900 ». Ceux-ci ne sont pas uniquement nourris de son regard de professionnel et d'amateur ; lui-même avait assuré la présidence de la classe 71 au sein de la grande manifestation, une classe justement consacrée à la décoration extérieure des édifices et des habitations, lui permettant ainsi de concrétiser et promouvoir les idées qu'il développait depuis alors plusieurs années autour de « l'art dans la rue » dont l'objectif était de rendre l'art accessible à tous.

Comme toute manifestation de cette ampleur, et comme c'est encore le cas aujourd'hui, l'Exposition universelle de Paris en 1900 a été l'occasion de travaux importants liés à l'urbanisme de la capitale française. Les deux principaux ont consisté à améliorer la circulation mécanique dans la ville ainsi qu'à mettre en valeur le bâtiment des Invalides depuis la Rive droite de la Seine.

¹ Marie-Amélie Tharaud, *L'Art nouveau à l'Exposition universelle de 1900*, thèse pour le dipl. d'archiviste paléographe, dactyl., 2009, 2 vol.

² Anatole France, *Histoire contemporaine*, 1897-1901.

³ Frantz Jourdain (1847-1935), architecte, critique d'art et homme de lettres, soutenue en 2000.

Commençons par les infrastructures liées à la circulation

La gare d'Orsay

Victor Laloux (1850-1937), grand-Prix de Rome en 1878 a exercé une influence non négligeable sur la jeune génération d'architectes du début du XXe siècle grâce à son rôle d'enseignant puisqu'il a été « patron » d'un atelier à l'école des Beaux-arts de Paris. C'est lui qui est chargé en 1898 des travaux de surface de l'hôtel et de la gare d'Orsay. Une gare appartenant aux chemins de fer d'Orléans qui permettait de prolonger les voies d'accès de la gare d'Austerlitz jusqu'au cœur de Paris, en face du Jardin des Tuileries, à quelques encablures seulement du site de l'exposition. C'est sans aucun doute cet emplacement privilégié qui obligea d'une certaine manière Laloux à adopter un style éclectique où il multiplie les références issues de grands monuments situés à proximité : les dômes à pans rappellent ceux de Lefuel au Louvre, les oculi renvoient à ceux de Duban à l'Ecole des Beaux-Arts, les sculptures de villes qui agrémentent la partie haute de la façade citent celles de la place de la Concorde. Avec ces citations, Laloux parvient à parfaitement « insérer » son bâtiment dans le cœur historique de Paris. A l'intérieur, le parti pris est le même : le fastueux décor d'un éclectisme opulent mêle tous les styles du classicisme français, de Louis XIV à Louis XV.

La Première ligne du Métro a été voulue par la Ville de Paris. Elle est financée par une compagnie de transport qui lance un concours visant la réalisation des édifices marquant en surface la présence de ce nouveau moyen de transport. Le jury, réunit en août 1899, désigna des vainqueurs mais le Conseil d'administration de la Compagnie s'adressa directement à un jeune architecte, Hector Guimard qui venait d'être remarqué par la réalisation d'un immeuble à Paris, le fameux Castel Béranger. C'est en juillet 1900 que la ligne n°1 du métro est inaugurée. Les deux plus belles stations, celle de la Place de l'Etoile et celle de la place de la Bastille étaient de véritables petites gares. Malheureusement, elles ont été détruites rapidement car leur architecture était passée de mode.

Transformation de la Rive droite et mise en valeur de l'Hôtel des Invalides

Afin de lier les Champs Elysées à la rive gauche et mettre en valeur l'hôtel des Invalides qui y est implanté, un ensemble de trois constructions a été réalisé. Celles-ci ont été pensées dès

l'origine pour perdurer après l'exposition. Il s'agit du grand et du petit Palais et du Pont Alexandre III qui enjambe la Seine.

Dans *La Revue des arts décoratifs*, Victor Champier écrit : « Que dire du **Grand-Palais**, sorte de gare de chemin de fer où l'on a entassé des amas de pierre pour supporter quoi ? Une haute et mince toiture en verre. Contraste bizarre entre les matériaux ! On dirait un géant qui tend ses muscles, raidit ses bras, fait un effort énorme pour élever au-dessus de sa tête une simple coiffure en dentelle !⁴ » Cette opposition entre enveloppe extérieure et architecture intérieure est souvent pointée par les critiques. Ainsi, Charles Génuys écrit-il : « En pénétrant à l'intérieur de l'édifice, la grande nef de M. Deglane, nous impressionne par l'ampleur de ses dimensions aussi bien que par la hardiesse de son système constructif. (...) Aussi bien, en admirant cette vaste salle, ne pouvons-nous réprimer un regret. C'est que les mêmes principes de logique et de liberté en honneur à l'intérieur n'aient pas guidé l'auteur dans la conception des façades⁵ ».

Le grand escalier d'honneur à l'intérieur de la nef, semble, lui, faire l'unanimité. Il est jugé comme étant l'œuvre d'un grand artiste⁶.

A propos du **Petit Palais** : « En face de son grand frère, d'allure lourde et empruntée, il a l'air d'une miniature délicate, d'une bonbonnière sortie de la vitrine d'un amateur de bibelots du XVIIIe siècle. Là, du moins, triomphe la grâce française. Point d'effort de nouveauté. Rien d'inédit. C'est l'art du Trianon dans ses effets connus, et suivant des formules classiques. Mais quelle élégance exquise et quel charme dans cette architecture fine, aimable, accompagnée de motifs sculptés avec une perfection qui rappelle les meilleures époques de nos styles passés ! »

Le Pont Alexandre III

Jourdain est particulièrement sévère avec ce pont ! « MM. Cassien-Bernard et Cousin [ont] dissimulé sous une couche de gris rehaussé d'or la matière de la balustrade du pont Alexandre III (...) Je trouve à mon point de vue spécial, qu'il y a dans ce pont, beaucoup de guirlandes, beaucoup de points rouges surtout, et que l'attention se disperse, affolée et hésitante, sur les

⁴ p. 132.

⁵ Charles Génuys *la Revue des Arts décoratifs* (p.166)

⁶ Voir : Frantz Jourdain, « L'Art du décor. A l'exposition universelle de 1900 (suite) », *L'Architecture*, 02 février 1901, p.36.

groupes, les candélabres, les motifs, les balustres, les chevaux trop dorés, les statues qui affectent avec excès la silhouettes de brioches, les proues trop grêles et les cartouches trop privés de saillies⁷ ».

Si l'enthousiasme est, somme toute, mesurée, ces constructions officielles sont tout de même saluées par certains critiques. Ainsi, A. Barthelemy juge-t-il dans *Art et Décoration* que « le petit palais est infiniment louable », que le Grand Palais « n'est pas sans mérite » et que le Pont Alexandre III « fait le plus grand honneur » à ses concepteurs.

Au nombre des autres pavillons, éphémères ceux-là, ayant le plus attiré le public, il faut mentionner le Palais de l'Electricité et le Pavillon appelé « Le Tour du Monde ».

Le Palais de l'électricité

Le Palais de l'Electricité est dû à Eugène Hénard. Le bâtiment, qui est couronné d'une statue représentant l'électricité haute de plus de 6 mètres, due au sculpteur Marqueste, surmonte un château d'eau dessiné par M. Paulin. Il constitue l'Apothéose de l'électricité. Il a été mis en lumière par Henri Beau grâce à 6000 lampes à incandescence disposées suivant les contours de la crête. C'est à ce moment que Paris est appelée La Ville-Lumière. Paul Morand a écrit de sa visite à l'exposition : « On est saisi d'un vertige mondial ; on marche de surprise en surprise ; on tient l'univers dans sa main ; on se trouve pris dans un réseau d'évocations mythiques, de monuments impossibles, dans un maelstrom de progrès (...), c'est alors que retentit un rire étrange, crépitant, condensé : celui de la Fée électricité ; autant que la morphine dans les boudoirs de 1900, elle triomphe à l'Exposition, elle naît du ciel, comme les vrais rois. »

Le tour du monde, panorama

Alexandre Marcel (1860-1928) est l'un des architectes ayant participé à la vogue du japonisme architectural en France. Avec l'aide du peintre Louis Dumoulin, il réalise le Panorama du « Tour du Monde », financé par la Compagnie des Messageries Maritimes. Lors de l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, Marcel expose son Panorama du « Tour du Monde », dont l'architecture extérieure est le fruit d'un collage de références diverses. On y remarque notamment une Tour japonaise. Celle-ci sera particulièrement appréciée par le roi

⁷ Frantz Jourdain, « L'Art du décor. A l'exposition universelle de 1900 (suite) », *L'Architecture*, 19 janvier 1901, p.17.

de Belgique Léopold II qui lui commande une Tour japonaise dans le parc du château de Laeken (1902-1907). L'architecture extérieure de ce pavillon, parfaitement en lien avec le divertissement qui y était proposé, est l'une des attractions les plus remarquées de l'exposition universelle de 1900. On voit donc ici, une nouvelle forme d'éclectisme qui puise son inspiration non plus seulement dans l'histoire de l'architecture occidentale mais qui s'ouvre cette fois à l'Orient.

CCL des Pavillons officiels :

Victor Champier évoque les palais de l'exposition de manière générale : « C'est le triomphe du carton-pâte, de la sculpture en baudruche, de la pâtisserie en staff. (...) nos architectes semblent s'être donné le mot pour ne point sortir ici des moules convenus et ressassés de tous les styles connus⁸ ». Cette opinion semble largement partagée par les tenants de l'avant-garde artistique. Ainsi, Frantz Jourdain ne dit-il pas autre chose en écrivant : « C'est ce désir malsain de plaire à tout le monde que je réproue énergiquement chez certains de nos confrères de l'Exposition universelle. En bons élèves bien sages, ils ont récité la leçon apprise par cœur et ont copié gentiment leur Vignole (...)»⁹ »

II/ L'Art nouveau à l'exposition

A considérer les principaux pavillons et autres bâtiments pérennes construits en 1900, on serait amené à penser que l'architecture de l'avant-garde d'alors était quasiment absente de la manifestation. Ceci serait caricatural. Car l'accès principal à l'exposition se faisait par une **Porte monumentale** élevée sur les plans de René Binet qui est effectivement une œuvre Art nouveau. Il semble que pour la réaliser, Binet se soit inspiré des ouvrages de Ernst Haeckel publiés à Vienne et Leipzig en livraisons successives sous le titre *Kunstformern der Natur*. A la suite du succès remporté par sa porte monumentale, Binet a fait paraître un ouvrage esquisses décoratives, qui, prolongeant la publication de Haeckel, propose une application de motifs naturels à certains objets et éléments d'architecture. (A remarquer : la porte de l'exposition figure sur la couverture de la publication)

⁸ p. 133.

⁹ Frantz Jourdain, « L'Art du décor. A l'exposition universelle de 1900 », *L'Architecture*, 05 janvier 1901, p.2

Une porte secondaire reçoit les éloges de Jourdain : « Dans le même ordre d'idées, à l'orée de la section, près de la rue de Constantine, une porte d'un effet très nouveau, très personnel, très adroitement présentée, possédant la qualité assez paradoxale de servir de clôture sans gêner la circulation, une porte conservant intelligemment le caractère provisoire de ces sortes de constructions (...), une porte composée d'élégantes arabesques de bois enguirlandées de toute une floraison de lampes électriques parant l'ensemble de gigantesques plumes de paon lumineuses¹⁰ ».

Parmi les nombreux projets non réalisés¹¹ figurent notamment un certain nombre de ceux élaborés par Louis Bonnier, comme le kiosque à musique, le pavillon du journal *Le Figaro* ou le plus ambitieux Projet de Globe terrestre pour Elysée Reclus. Si l'ensemble de ces projets qui avaient en commun leur esthétique Art nouveau affirmée, sont restés à l'état de papier, Bonnier a tout de même pu réaliser le très étonnant Pavillon Schneider qui a particulièrement fasciné Frantz Jourdain : « Le pavillon du Creusot souligne les qualités d'un artiste de haute intellectualité, silencieux et tenace, qui comprend le véritable rôle de l'Architecture et lui inspire le seul dialecte dont elle a le droit de se servir. Ce monstre de fer badigeonné en rouge, cette bête métallique farouche, puissante et brutale, solidement accroupie, à l'allure rogue et orgueilleuse, ce cyclope qui affiche son dédain pour le charme et la vaine décoration, tire son indéniable beauté de sa caractéristique, de son extériorité propre et de sa logique implacable. Sans la moindre concession, sans le plus insignifiant subterfuge, M. Louis Bonnier a symbolisé tout un état social, toute la force aveugle de l'industrie broyeuse d'hommes, tout l'anonymat du prolétariat asservi, toute l'implacabilité de la guerre pour laquelle les manufactures travaillent, jour et nuit, à préparer les engins de mort¹² ». Ainsi donc, ce que défend Jourdain – et avec lui l'ensemble des zéloteurs de l'Art nouveau en 1900 – ce n'est pas la ligne en coup de fouet mais l'expression personnelle des artistes, la liberté qu'ils revendiquent pour répondre à un programme donné.

¹⁰ Frantz Jourdain, « L'Art du décor. A l'exposition universelle de 1900 (suite) », *L'Architecture*, 26 janvier 1901, P.29.

¹¹ On peut également penser au Projet d'Hankar. L'architecte belge s'était pourtant rapproché de Guimard afin que celui le soutienne dans son projet de réaliser à Paris le « quartier moderne » qu'il avait souhaité élever à l'exposition universelle de Bruxelles de 1897. Voir : Yaron Pesztat, *Expositions universelles. Le procès perdu de l'architecture moderne*, Bruxelles, AAM et CFC, 2022.

¹² Frantz Jourdain, « L'Art du décor. A l'exposition universelle de 1900 (suite) », *L'Architecture*, 19 janvier 1901, p.17

Ainsi donc, ce sont les pavillons et stands à visée commerciales qui semblent avant tout avoir adopté l'Art nouveau qui était alors à la pointe de la mode. Il s'agit là d'une nouvelle preuve du lien entre Art nouveau et marché de l'art.

Le Pavillon des industries céramique mérite également d'être évoqué en ce que son concepteur Provençal est parvenu à tirer le meilleur profit du matériau qu'il avait à mettre à l'honneur.

Bien qu'usant spécifiquement de ce décor en plâtre vilipendé par les critiques, **le pavillon de la Loïe Fuller** trouve grâce à leurs yeux car « Ces murs semblent frissonner comme la draperie légère de la divine ballerine (...) toute l'extériorité de la construction sert, pour ainsi dire, d'ouverture explicative au spectacle qui se joue à l'intérieur¹³ »

Le Pavillon Bing fut sans doute moins remarqué par son architecture que pour les ensembles mobiliers qui y étaient présentés. Bing y laissait la part belle aux artistes qui étaient sous contrat avec lui et dont il assurait la production des œuvres en exclusivité.

Stand de René Lalique a été pensé pour mettre en valeur les bijoux qui étaient présentés à l'intérieur des vitrines, démontrant ainsi une véritable démarche commerciale. René Lalique a certainement participé à la conception de ce stand dont l'élément le plus emblématique demeure des femmes ailées en bronze réalisées par l'entreprise de fonderie Euguste Ledru.

Le Pavillon bleu a pour caractéristique d'être le fruit de la collaboration d'un architecte français dont l'œuvre est restée dans l'anonymat et du fameux artiste-architecte et décorateur belge, Gustave Serrurier Bovy.

Bien qu'il s'agisse sans doute de l'une des œuvres Art nouveau les plus intéressantes de l'exposition, le pavillon bleu n'échappe pas à cet engouement pour le décor qui embrasse l'ensemble des constructions de 1900. En effet, les grandes arches en bois qui soutiennent le velum qui couvre le dernier niveau semblent être une sorte d'exosquelette (l'image avait déjà été utilisée par des critiques à l'époque) qui n'a pourtant rien de structurel mais est avant tout plastique. Si les arches supportent bien le velum, une structure beaucoup plus légère aurait pu suffire à cette fonction. Cet aspect essentiellement décoratif semble cependant avoir échappé à

¹³ Frantz Jourdain, p. ? En 1905, Frantz Jourdain associa Henri Sauvage aux travaux qu'il mena à la Samaritaine. Le jeune architecte prit la succession de son mentor en 1925 lorsqu'il s'est agi d'agrandir le Grand Magasin parisien.

la sagacité des critiques¹⁴. Ce qui est également souligné à propos de ce restaurant éphémère, c'est la cohérence de l'enveloppe architecturale et du décor intérieur.

III/ Un Art nouveau international

Ainsi donc, l'un des plus emblématique exemple d'Art nouveau au sein de l'Exposition universelle est-il le fruit de la collaboration d'un artiste français avec un artiste belge. Est-ce à dire que l'esthétique nouvelle est avant tout promue par les autres pays européens ? Il n'en est rien. Les autres nations renoncèrent toutes (à l'exception de la Norvège, nous y reviendrons) à se présenter aux yeux du monde sous les traits d'une architecture moderne. Ainsi Frantz Jourdain : « Les étrangers nous serrent de près quand, hélas ! ils ne nous devancent pas. (...) L'Angleterre, à qui nous sommes en partie redevables – reconnaissons-le en toute franchise – de la révolution salubre dont nous ressentons actuellement les effets, l'Angleterre n'a pas tiré, en 1900, le feu d'artifice attendu. (...) trop de réminiscences mal comprises des doctrines insuffisamment étudiées de ce pauvre Ruskin dont on parle beaucoup et qu'on ne lit jamais. (...) Pas brillants non plus les belges – Van de Velde et Horta, dormez-vous ? – Les Allemands, par contre, ont fait preuve d'une extraordinaire vitalité et ont tenté un effort colossal afin de se mettre à la tête du mouvement moderne (...)»¹⁵ Parmi les œuvres allemandes remarquées figurent notamment le décor intérieur du Restaurant allemand dont Jourdain dit qu'il s'agit d'un « Excellent ensemble, très sage et très osé, très pondéré et très révolutionnaire, qui fait le plus grand honneur à M. Mohring, l'architecte de talent qui l'a conçu¹⁶ ».

L'Autriche est également saluée. L'architecte Otto Wagner est non seulement membre du jury international de la classe 10 remettant les prix d'architecture au sein de l'Exposition de 1900, mais il est également chargé de la conception de deux stands très appréciés des critiques français: celui de la Direction impériale des jardins et celui de la section VI Génie civil d'Autriche. Ce dernier lui permet notamment de mieux faire connaître en France l'ampleur des travaux qu'il a signés pour le métro de Vienne et ses infrastructures.

¹⁴ Ainsi A. Barthémémy souligne-t-il dans son article paru dans *Art et Décoration* le caractère « rationnel » de l'architecture du Pavillon bleu.

¹⁵ Frantz Jourdain, « L'Art du décor. A l'exposition universelle de 1900 (suite) », *L'Architecture*, 26 janvier 1901, p.27

¹⁶ Ibidem, p.28.

Les travaux des élèves de Wagner sont également salués : Jourdain écrit : p.28-29 : « Une première médaille, un diplôme d'honneur, un n'importe quoi d'exceptionnel à l'installation de la section de la peinture autrichienne, au Grand Palais, par M. le docteur Hoffmann. Des tentures murales gris-bleu et vert éteint surmontées d'amusantes frises au pochoir, des acajous apparents, des bois teintés délicatement, des portières en moire bleu pâle bordées de jaune, un tapis chantant à l'unisson de l'étoffe, des sièges, commodes, simples et charmants ; une architecture personnelle (...) Pas une installation, dans aucun pays, n'a atteint, selon moi, pareille impeccabilité dans l'originalité et le goût¹⁷ ».

Le pavillon de la Finlande

Si le pavillon de la Finlande séduit, c'est bien entendu parce que son architecture est perçue comme originale, mais c'est aussi parce que le message identitaire qu'il était chargé de véhiculer a parfaitement été compris. Avec ce pavillon, l'un des chefs d'œuvres incontestés de l'Art nouveau au sein de l'exposition parisienne de 1900, nous retrouvons le caractère identitaire de ce mouvement artistique. Alors que Jean Lahor dit de lui : « Loin de la Russie, comme pour se distinguer un peu d'elle, la Finlande nous a offert en son pavillon un très original et pur chef d'œuvre de décoration et d'architecture. » Frantz Jourdain confirme en écrivant : « Rue des Nations, un chef d'œuvre, peut-être le chef d'œuvre de l'exposition : la Pavillon de la Finlande. Pas de fla-fla, pas de sculpture disproportionnées et bâclées à la diable ; pas la moindre velléité d'épater le bourgeois, pas d'emphase, pas de rodomontades, pas de cartonnages du Châtelet ou de la Gaité. Un bâtiment sobre et simple, robuste et élégant, bien caractérisé, fait pour le Nord et conçu par un cerveau du Nord. » (...) « L'âme d'un peuple, ainsi renfermée et respectée, se livre entière dans ces reproductions des croyances primitives, des légendes guerrières, des luttes héroïques, des poésies ancestrales, et le passé se relie sans secousse au présent dont nous comprenons la psychologie en regardant les fresques où sont reproduits les paysages, les usages, les occupations, les travaux, les plaisirs, l'intimité paisible de la Finlande¹⁸ ».

¹⁷ Frantz Jourdain, « L'Art du décor. A l'exposition universelle de 1900 (suite) », *L'Architecture*, 26 janvier 1901, p. 28-29.

¹⁸ Frantz Jourdain, p. 12.

Conclusion Générale :

Avec François Loyer, nous devons constater que « Curieusement, la place [de l'Art nouveau] dans le cadre de l'Exposition [Universelle de 1900] proprement dite est secondaire – comme s'il s'essoufflait déjà et que son incroyable succès attirât la méfiance. Parmi les Grands décors de staff d'inspiration plus ou moins historique qui forment l'essentiel de la manifestation, quelques constructions modernistes se sont subrepticement introduites : leur présence se limite à l'aménagement intérieur de quelques stands dont certains [- nous l'avons vu -] furent très remarquables¹⁹ ». Essayons de comprendre les causes de cette situation. Un faisceau de réponses semblent converger dans le même sens : premièrement, l'Art nouveau n'est qu'une tendance, une expression artistique parmi d'autres, de ce tournant des XIXe et XXe siècle ; qu'en tant que mouvement d'avant-garde, l'Art nouveau est sans doute encore perçu comme élitiste, il demeure sans doute incompris par une partie du public et n'est pas adopté par le pouvoir officiel – qu'il s'agisse du pouvoir politique ou des instances officielles de l'Ecole des Beaux-Arts ; en dernier lieu, il faut prendre en compte la réalité de ces grandes manifestations internationales qui ont jalonné le XIXe siècle. Si, après la Première exposition du genre qui s'est tenue à Londres à 1851, l'architecture – au travers du Crystal Palace – s'était imposé bien involontairement (Le prince Albert n'avait-il pas spécifié dans les termes du concours lancé pour l'édification du bâtiment devant accueillir l'exposition qu'il ne devait en aucun cas attiré le regard et retenir l'attention des visiteurs ?) comme une expression artistique marquante. Les expositions parisiennes de 1878 et surtout de 1889, s'étaient imposées comme les cadres privilégiés de l'expression de la modernité et de l'avant-garde y compris dans le domaine architectural. Cette comparaison des différentes expositions universelles est également exploitée par Frantz Jourdain qui écrit : « Si l'on compare l'admirable effort de 1889, effort plein de jeunesse, de vitalité, d'audace, de rationalisme, de confiance en l'avenir, avec les piteux plagiats et les maladroits recopiage de 1900, on est contraint de reconnaître qu'un vent de réaction dessèche notre malheureux pays et que [...] nous avons fait violemment machine arrière²⁰ ». Force est de constater que l'objectif poursuivi par les expositions universelles a évolué au cours du temps. A la suite de

¹⁹ François Loyer, *Histoire de l'architecture française*, p. 196.

²⁰ Frantz Jourdain, « L'Art du décor. A l'exposition universelle de 1900 (suite) », *L'Architecture*, 12 janvier 1901, p.11 .

l'exposition de Chicago de 1893, c'est la dimension ludique qui semble prendre le relai et dominer les préoccupations. Désormais, Il s'agit avant tout de grandes foires de divertissement à destination du public le plus large possible. En introduction d'un article consacré à l'Exposition dans la *Revue des arts décoratif*, l'auteur, le célèbre critique Victor Champier, écrit : « il convient d'abord d'essayer de dégager du spectacle qui nous est offert une impression d'ensemble. » Ainsi donc, l'exposition est ressentie comme un spectacle, quelque chose d'irréel destiné à divertir. Cette dimension de divertissement attachée à ces manifestations explique le rapprochement qui peut être fait entre les architectures en carton pâte qui y ont été élevées, décors exubérants et fantastiques, et celles que l'on peut trouver dans les lunaparc d'hier comme dans les parcs d'attractions d'aujourd'hui.